LA GRAN HISTORIA DEL CINE

de Terenci Moix



Diana Durbin en la Navidad de 1941

La voz de la taquilla - Afirmación del *Star System* - Von Stroheim, actor - Stroheim según Renoir - Parejas ideales - Janet Gaynor - Charles Farrell, un encanto de galán

CAPÍTULO 40



Una industria siempre feliz

Afirmación del *Star System*

El patético ejemplo de Erich Von Stroheim -como años después el de Orson Welles- y su sumisión a los decretos de los productores, ilustra a la perfección sobre los cambios operados en el Hollywood de los años veinte, y el final de la llamada «era del director», cuando los creadores habían podido gozar de una relativa libertad. Las alianzas directas entre los grandes estudios y los financieros de Wall Street exigió la aparición de una figura nueva -el productor ejecutivo-, que en realidad representaba la intervención directa del capital. Estos hombres, a quienes sus propios empleados no vacilan en tratar de analfabetos, buscaron la rentabilidad del producto basándose en éxitos probados de antemano. Así nació el filme de fórmula, que se extenderá a lo largo de toda la historia del cine americano dando lugar al sistema de «ciclos», como el de las «parejas ideales», que se comenta en este capítulo.


Ire... Bord... en «Par...

En su desarrollo tiene vital importancia el *star system* o sistema de estrellas, que se consolidará rotundamente con la llegada del sonoro, los contratos de larga duración, el intérprete entendido como *property* y su lanzamiento, promoción y mantenimiento a cargo del propio estudio.

La voz de la taquilla

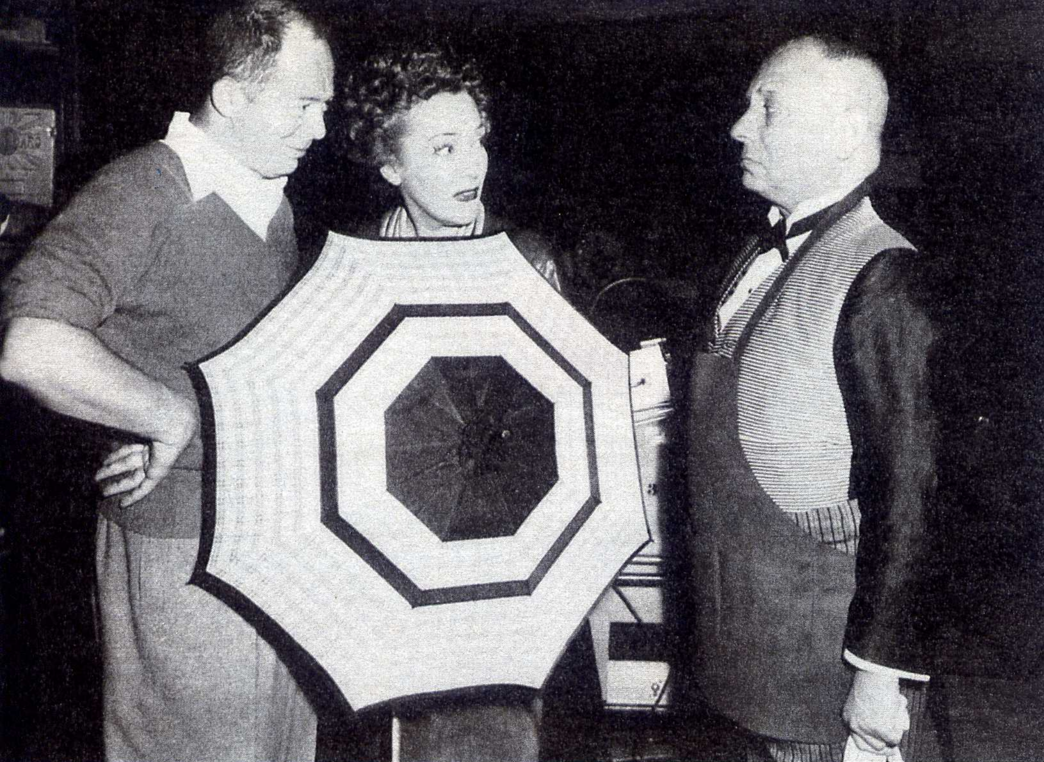
Una lista de los mayores éxitos del periodo 1915-1928 (es decir, hasta la llegada del sonoro) muestra las tendencias del cine de Hollywood en su época de esplendor, así como las preferencias de un público que, a la postre, sería quien determinaría la continuidad de las fórmulas establecidas. (1)

(1) JOEL W. FINLER : «*The Hollywood Story*». Octopus Books. Londres, 1988.

Título	Recaudación (en millones de dólares)
1) «El nacimiento de una nación». (Epoch, 1915)	10
2) «Los cuatro jinetes del Apocalipsis». (MGM, 1921)	4,5
3) «Ben-Hur». (MGM, 1925)	4,0
4) «La caravana de Oregón». (Paramount, 1923)	4,0
5) «El gran desfile». (MGM, 1925)	3,5
6) «El cantor de jazz». (Warner, 1927)	3,5
7) «El estudiante novato». (Lloyd/Pathé, 1925)	2,6
8) «El chico». (Chaplin/ FN, 1921)	2,5
9) «Los diez mandamientos». (Paramount, 1923)	2,5
10) «La quimera del oro». (Chaplin/FN, 1921)	2,5
11) «Las dos tormentas». (Griffith/UA, 1920)	2,0
12) «El halcón del mar». (First National, 1924)	2,0
13) «El precio de la gloria». (Fox, 1926)	2,0
14) «El séptimo cielo». (Fox, 1927)	1,8
15) «El ángel de la calle». (Fox, 1928)	1,7
16) «Un tenorio tímido». (Lloyd/Pathé, 1924)	1,6
17) «El Caíd». (Paramount, 1921)	1,5
18) «El jorobado de Notre Dame». (Universal, 1923)	1,5
19) «El hombre mosca». (Lloyd/Pathé, 1923)	1,5
20) «Secretos». (First National, 1924)	1,5
21) «El ladrón de Bagdad». (Fairbanks/UA, 1924)	1,5
22) «La viuda alegre». (MGM, 1925)	1,5
23) «*Beau Geste*». (Paramount, 1926)	1,5
24) «Y supo ser madre». (Goldwyn/UA, 1926)	1,5
25) «El Rey de Reyes».	1,5



Afirmación del star-system: Bette Davis y Henry Fonda en «That certain woman» (1937)



Kobal

Von Stroheim, Billy Wilder y Gloria Swanson durante el rodaje de «El crepúsculo de los dioses» (1950)

Von Stroheim, actor

Dejando el comentario de «Avaricia» para el capítulo consagrado al cine realista, insistimos en la segunda parte de la carrera de Erich von Stroheim -la de intérprete- como muestra fehaciente de las vejaciones a que tuvo que someterse un talento muy superior al de su entorno profesional. A este respecto, escribió Jean Renoir: «Hollywood le cerraba las puertas. La razón de esta marginación fue, evidentemente, el temor a los gastos locos que suponían cada una de sus películas. Pero había que considerar también el hecho de que tenía talento. No estaba hecho para la mediocridad del cine burocratizado».

Sin embargo, se vio obligado a recurrir a aquella mediocridad en numerosas ocasiones, y casi siempre con fines alimenticios. En realidad, fueron pocas las películas interpretadas porVon Stroheim que han pasado a la historia del cine, y sí muchas las que se limitaban a aprovechar lo más exótico de su aspecto físico, ya fuese para papeles de villano, ya, durante la Segunda Guerra Mundial, de oficiales nazis (es decir: volvía a repetir el papel de «vándalo» que le había dado fama durante la primera contienda).

Entre 1930 y 1957, Von Stroheim interpretó 48 títulos. Los más importantes del periodo americano fueron: «El otro Yo» (*The great Gabbo*, 1930), de James Cruze, donde era un ventrílocuo dominado por su muñeco; «La escuadrilla deshecha» (*Lost Squadron*, 1932), que lo presentaba como un director de cine tiránico y arbitrario, casi una caricatura de la fama que los demás le atribuían, y «Como tú me deseas» (*As you desire me*, 1932), que le debe sus mejores escenas, junto a las de Greta Garbo, si bien ésta declararía (supuestamente): «Aunque Melvyn Douglas y Erich von Stroheim eran exquisitos actores, sus actuaciones fueron mediocres, al menos en mi opinión». (2)

La mayor parte de su filmografía posterior se rodó en Francia, donde se estableció a partir de 1945, con visitas esporádicas a Hollywood y sólo por razones estrictamente profesionales. Un año después, fijaba su residencia en el castillo de Maurepas, propiedad de su nueva esposa, la actriz Denise Vernac, que había de convertirse, además, en su mejor colaboradora y para quien Fernández Cuenca, que la trató personalmente, sólo tiene elogios.

El idilio de Von Stroheim con el cine francés había empezado en 1937 cuando, en un solo año, rodó «*Marthe Richard au service de la France*», de Raymond Bernard; «*Mademoiselle docteur*», de Edmond T. Gréville; «Coartada» (*L'Alibi*), de Pierre Chenal, y, la más importante de todas, «La gran ilusión» (*La grande illusion*), de Jean Renoir, el hombre que había decidido hacer cine por influencia de «Esposas frívolas». Por cierto, que también Billy Wilder declaró: «Me influyó enormemente como director; siempre pienso que mi estilo es un curioso cruce entre Lubistch y Stroheim».

Por su mensaje pacificista, amén de las excelencias de la realización, el filme de Renoir quedaría como una referencia permanente en la memoria de los cinéfilos, pero al mismo tiempo fijaría la calidad de un Von Stroheim como actor alejado del cliché habitual del hombre a quien era lícito odiar. Cierto que volvía a interpretar a un oficial alemán -Von Rauffenstein, encargado de custodiar a unos prisioneros franceses-, pero en esta ocasión se le permitió incorporar cierta carga sentimental en sus relaciones con sus «huéspedes» y a la vez enemigos. Fue una lección de flexibilidad que repitió con mayor acierto si cabe en su irreprochable incorporación del mariscal Rommel en «Cinco tumbas al Cairo» (*Five graves to Cairo*, 1943), de Billy Wilder. Éste declaró, años después:

«No se parecía a Rommel en absoluto, pero esto no importaba en absoluto: transmitió al público el verdadero sentido de la ilusión, una impresión correcta del personaje... Era fascinante.

(2) GRONOWICZ, Antoni: «Garbo. Su historia». Grijalbo. Barcelona, 1990.





Programa español de «Portrait d'un assassin» (1949). A la derecha, Stroheim encarna a Bethoveen y Maria Schell a María Luisa de Austria en «Napoleón» (1954), de Sacha Guitry

Era siempre *le grand seigneur.* Había en él algo noble y digno. No era un "Von" ni nada parecido, tenía un marcado acento de los suburbios más bajos de Viena, pero no importaba. Tenía estilo».

Precisamente a las órdenes de Wilder rodaría Stroheim el papel por el que más se le recuerda: el viejo director de cine convertido en mayordomo de la también vieja diva Gloria Swanson en «El crepúsculo de los dioses» (*Sunset Boulevard,* 1950). En este patético desfile de glorias pasadas, el hombre que mereció el odio de las plateas pasaba a ser el genio que se ganaba la piedad de todos los aficionados. Cuando Norma Desmond (Swanson) proyecta uno de sus viejos filmes a William Holden es precisamente «La reina Kelly»... y Von Stroheim actúa como proyeccionista. «Yo soy grande -dice Norma-. Son las películas las que se han hecho pequeñas». Es, desde luego, un comentario que serviría también para su mayordomo y antiguo director.

Entre las películas francesas de Von Stroheim cabe destacar «*La danse de mort*» (1947), adaptación de la obra de Strindberg sobre los aspectos más tenebrosos de las relaciones humanas, y pretexto para el lucimiento interpretativo de Denise Vernac y el propio Stroheim. Papeles duros, sin concesiones, que permiten adivinar lo que hubiera sido la película de haberla dirigido Stroheim -autor, también, del guión- y no el francés Marcel Cravenne.

Siguieron una serie de aventuras mediocres, productos de serie B, entre las que destaca como curiosidad «Pasión prohibida» (*Portrait d'un assassin,* 1949) que le permitió estar entre Maria Montez y Arletty. Ya al final de su carrera, pudo transmitir una parte de su genio en una breve pero concienzuda aparición como Beethoven en la multi-estelar «*Napoleon*» (1954), de Sacha Guitry. Su última interpretación fueron, en realidad, varias, en un mediometraje de Robert Spafford para la televisión: «*L'homme aux cent visages*» (1956).

Un año antes, se le había declarado un cáncer espinal que le produjo una parálisis progresiva. Ocurría cuando las retrospectivas celebradas en París, Bruselas y Sao Paulo daban a conocer a las nuevas generaciones sus obras maestras de la etapa muda. Pocos días antes de su muerte, el gobierno francés le concedía la Legión de Honor, como reconocimiento por su contribución al desarrollo del lenguaje cinematográfico y, por extensión, a la historia de la cultura. Algo que nunca tuvieron en cuenta en Hollywood, donde la importancia de este gigante del séptimo arte sólo fue reconocida una vez, y aun eso, con una nominación para el oscar de interpretación secundaria (por «El crepúsculo de los dioses»).


En «La gran ilusión»

Stroheim según Renoir

«Cuando empezaron las tomas de «La gran ilusión», Stroheim estaba insoportable. Tuvimos una discusión sobre la escena del principio, en la barraca alemana. Se negaba a comprender que no hubiese hecho intervenir en aquella escena a algunas prostitutas de aspecto claramente vienés. Yo lo lamentaba profundamente. Mi total admiración por aquel gran hombre me ponía en una posición intolerante. Si hacía cine era, en gran parte, por entusiasmo con su obra de autor cinematográfico. Para mí, "Avaricia" era el estandarte de mi profesión. Ahora bien, tenía delante a mi ídolo. Era en mi película y, en lugar del augur cuya verdad esperaba, descubría a un ser sumido en unos clichés pueriles. Me daba perfecta cuenta de que esos clichés, en sus manos, se convertían en genialidades. El mal gusto es con frecuencia la fuente de inspiración de los más grandes artistas. Cèzanne y Van Gogh no tenían buen gusto.

La querella con Stroheim me trastornó tan profundamente que me puse a llorar. A Stroheim le afectó hasta tal punto que también a él se le saltaron las lágrimas. Los dos nos abrazamos, yo inundando mi chaqueta de *Le Petit Matelot*; él, su guerrera de comandante del ejército imperial alemán. Le dije que mi admiración por su talento era tal que mejor que entrar de nuevo en conflicto con él prefería abandonar la dirección de la película. La propuesta dio paso a un nuevo acceso de efusiones. Stroheim me juró que en lo sucesivo seguiría mis indicaciones con la docilidad de un esclavo. Y mantuvo su palabra...

...Pocos días antes de su muerte, el gobierno francés le obsequió con algo que había soñado toda su vida: lo condecoró con la Legión de Honor. Su entierro fue el que convenía a aquel personaje extravagante. El féretro de madera tallada era tan grande que fue preciso ensanchar el camino que conducía a la pequeña capilla. El cortejo, compuesto por celebridades del cine francés, iba precedido por los músicos zíngaros de una *boite* que interpretaban valses vieneses. Jacques Becker seguía al féretro y llevaba la Legión de Honor del difunto extendida en un cojín de seda blanca. Las vacas que pastaban por los prados de los alrededores, sorprendidas ante aquel espectáculo inhabitual, iban a amontonarse contra las cercas, ocupando así las primeras plazas. Jacques Becker quiso hacer un discurso, pero estaba demasiado emocionado y sus palabras se ahogaban en sollozos. Yo no pude acompañar a Eric Von Stroheim, mi maestro, hasta su última morada; estaba en Norteamérica retenido por el rodaje de una película. Stroheim hubiera entendido perfectamente esta razón.»

De «Mi vida y mi cine» Ediciones Akal, Madrid, 1993



Cuando Fred Astaire dejó de formar pareja con Ginger Rogers, Rita Hayworth le acompañó en dos películas: «Desde aquel beso» (*You'll never get rich*,1941) y «Bailando nace el amor» (*You were never lovelier*, 1942). Hubieran podido formar una excelente pareja ideal de la danza, pero ella prefirió los brazos -y las bofetadas- de Glenn Ford

Las parejas ideales

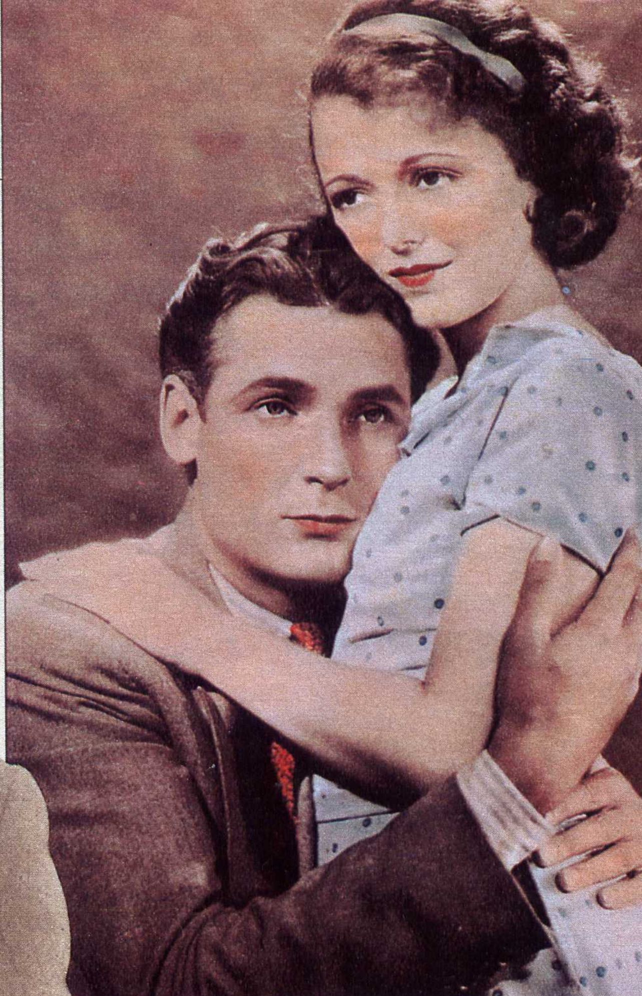
Ésta fue una de las fórmulas más felices lanzadas por Hollywood para explotar el apasionamiento inicial del público hacia un actor y una actriz que habían triunfado en un primer filme. En la fortuna de la fórmula se esconde un factor incoativo: el de la continuidad que podemos hallar a lo largo de toda la historia del cine en el cultivo tanto de los prototipos como de los ciclos (el ciclo de cine familiar, el ciclo musical, el ciclo psicológico, el ciclo de *gangsters*, etc.).

Pero, por otra parte, la pareja ideal también arranca de la aspiración de continuidad propia del serial; para ser exactos, no responde sino a la idea de individualizar y dar un físico a las constantes de una serie de filmes, cuyos protagonistas se repiten por el hecho de la identificación entre ellos y el público o del público con ellos (o con su personaje). En última instancia, también existe el factor de la seguridad del público de enfrentarse a hechos que ya son conocidos de entrada, lo cual conduce a efectos de familiaridad. Así, la pareja ideal operó la conjunción de unos actores favoritos en una realidad ya dada que a cada nuevo filme se enriquecería con elementos parecidos a los del filme anterior. (Por ejemplo, el público sabía de antemano por dónde irían los tiros en los problemas matrimoniales de Greer Garson y Walter Pidgeon, o William Powell y Myrna Loy.)

Por supuesto, no todas las parejas ideales pertenecían al mundo del ciclo puro, como sería el caso de Tarzán y Jane. Al iniciarse cualquier filme de la pareja ideal Johnny Weissmuller-Maureen O'Sullivan (un Tarzán y una Jane, los más famosos de la pantalla) conocíamos previamente el medio en que se desen-

volvían; se trataba, pues, de seguir nuevos incidentes provocados por fuerzas ajenas a una realidad ya dada (la selva, el hogar de Tarzán, las relaciones con el pequeño Boy) y, generalmente, partiendo de ellas. En los casos de otras parejas ideales, la relación era asimismo conocida de antemano, pero podía no serlo el ambiente, ni los personajes que los dos componentes de turno iban a interpretar. Sin embargo, aunque en cada una de las películas sus papeles tuviesen que sujetarse a una identidad distinta de los anteriores, la sola idea de la pareja daba por sentado el hecho de su unión final. Así, Jeanette MacDonald y Nelson Eddy -pongamos por caso- únicamente interpretaron dos filmes con final más o menos trágico, en los que la «muerte» les separase realmente: «Primavera» (*Maytime*, 1937), de Robert Z. Leonard, y «*Bitter Sweet*» (1940), de W. S. Van Dyke; la pareja Fred Astaire-Ginger Rogers, sólo uno: «La historia de Irene Castle» (*The Story of Vernon and Irene Castle*, 1939), de H. C. Potter, que concluía inesperadamente con la muerte de Fred en accidente de guerra.

Charles Farrell, galán de la Fox en 1930. A la derecha, Farrell y Gaynor



Contrariamente, pues, a los personajes del serial puro (episodios separados en el tiempo de proyección, pero unidos por identidad temática y factor de continuidad), en las parejas ideales importaba que, vestidos

(Pasa a la página 676)





A la izquierda, Janet Gaynor. A la derecha, una imagen de «Amanecer»(1927), de Murnau, con George O' Brien

Janet Gaynor (1906-1984)

Esta actriz ha pasado a la historia por ser la primera que ganó el premio Oscar en su también primera convocatoria. Lo obtenía por tres interpretaciones en una misma temporada: la abnegada esposa de «Amanecer», de Murnau, la no menos abnegada Diana de «El séptimo cielo» y la bondadosa heroína de «El ángel de la calle» (*Street angel*). Estas dos últimas estaban dirigidas por Franz Borzage, que se llevaba el primer Oscar concedido a una labor directorial. A él se debe en cierto modo la imagen definitiva de Janet, ya que hasta aquel momento la Fox la había promocionado como a otras *starletts*, en fotografías de caracter picante y casi desnuda.

Su popularidad fue enorme y, durante algunos años, pareció ser la ingenua perfecta para ocupar el lugar de Mary Pickford en el corazón de los americanos; incluso hizo un *remake* de «Tess en el país de las tempestades» (en España, «Teresita») La Fox pretendía que hiciese, también, «Rebeca en la granja del Sol», pero ella se opuso rotundamente, provocando el primero de sus numerosos litigios con la productora.

Con «El séptimo cielo» ingresando tres millones de dólares, y convirtiéndose en la segunda película más taquillera de 1927 (la primera fue «El cantor de jazz»), la Gaynor tenía bazas para volverse exigente, y así lo hizo y así se mantuvo no bien ingresó en la codiciada lista de los *top-ten*, donde permaneció de 1930 a 1934. Con la autoridad que concede el éxito y algunos buenos títulos a su favor -especialmente «Amanecer»- no sólo se convirtió en la reina de la Fox; además, consiguió pasar por buena actriz. No le faltaba sensibilidad, aunque a menudo pudiese incurrir en la sensiblería. Sus detractores decían que era cursi; sus fanáticos la encontraban conmovedora. En realidad, no siempre estuvo tan melodramática como su reputación haría suponer. Oponiéndose a los deseos de la Fox -que la quería de aquella guisa- hizo algunas comedias y, aprovechando la fiebre del sonoro, llegó a cantar una canción que se hizo muy popular: «*I'm a dreamer*».

Su momento de máxima popularidad se debe a las doce películas que rodó con Charles Farrell, formando la pareja ideal más famosa del cine y, en cierto modo, la más flexible. Pasaban del melodrama a la comedia de costumbres con tanta facilidad que el público llegó a considerarlos de la familia.

Cuando la pareja se deshizo -ella no quería continuar repitiéndose-, la carrera de ambos empezó a declinar, pero Janet tuvo la suerte de encontrar un gran título: «La comedia de la vida» (*State Fair*), de Henry King, sin duda uno de los mejores retratos de la vida provinciana rodados en Hollywood. Ella estaba perfecta como actriz de comedia, y no tan almibarada como de costumbre.

Después encontró dos buenos papeles en otras productoras. Para la Metro hizo «Una chica de provincias» (*Small towngirl*, 1936) junto al galán de moda Robert Taylor; para Samuel Goldwyn, el título destinado a convertirse en sinónimo de crítica contra las alienaciones del sistema holly- woodiense: «Ha nacido una estrella», en primitivo technicolor. Aunque la interpretación de Janet fue muy elogiada, los años han demostrado que es mucho mejor la de Judy Garland. (La versión de Barbra Streisand fue sencillamente innecesaria.)

Tras rodar «Los alegres vividores» (*The young at heart*, 1938) anunció que se retiraba para contraer matrimonio con el genial modisto de la Metro Adrian. Mantuvo su promesa hasta 1957, año en que volvió a la Fox para hacer de madre en una comedia del cantante Pat Boone «Bernardine». A la muerte de Adrian, en 1959, realizó esporádicas apariciones en el teatro, entre ellas la producción de Chicago de «En el estaque dorado», junto a Lew Ayres.

«La feria de la vida», (1933) de Henry King



Kobal



Arriba, en «El séptimo cielo» (1927). Abajo, en «La bailarina de la ópera», (1928) con Dolores del Río. En la página de la derecha,con la Gaynor en «El ángel de la calle» (1928)



Un encanto de galán

Charles Farrell (1901-1990) fue uno de los jovenzuelos más apuestos del cine, pero además quedaba simpático, deportivo y sabía ponerse tierno en el momento oportuno. Como galán romántico no tuvo precio. Igual que su oponente, la Gaynor, sabía llegar al corazón y, como ella, fue muy amado si bien sólo estuvo dos años en la lista de los *top-ten* (en 1931 y 1932). Es posible que su progresiva desaparición coincidiese con la imposición del sonoro y el hecho de que su voz «despertase muchas risas por su sensiblería», según Alexander Walker (3). En cualquier caso, la fecha de su decadencia puede situarse a partir de 1934, cuando rodó su última película con la Gaynor. (En el mismo año, «*The big Shakedown*», con Bette Davis, no consiguió renovar su cartel.)

Como todo romántico que se estime pasó fugazmente por el cine de aventuras. Poco tuvo que hacer en una película de Rin-Tin-Tin titulada «*The clash of the wolves*» (1925), porque todo se supeditaba al doble papel del perro sabio que se fingia lobo para deshacer un entuerto, pero en cambio tuvo gran lucimiento como marinero rudo y gentil a la vez en «Trípoli» (*Old ironsides*, 1926), epopeya de Cruze que otuvo gran promoción al ser exhibida en triple pantalla y color. Otros títulos destacados fueron «La bailarina de la ópera» (*The red dance*, 1928), con Dolores del Río y «El beso redentor» (*Wild girl*, 1932), ambos bajo la dirección de Walsh; «El pan nuestro de cada día» (*City girl*), de Murnau, y «Torrentes humanos» (*The river*, 1928) y «*Liliom*» (1930) de Borzage.

En 1941, su retiro de la pantalla pasó completamente inadvertido, indicando que así había quedado su carrera en los últimos años. Si bien realizó esporádicas apariciones en radio y televisión, se le recuerda preferentemente como eficaz alcalde de Palm Spring.

(3) WALKER, Alexander: «El estrellato». Ed. Anagrama.

Sus películas con Janet Gaynor

«El séptimo cielo» (*Seventh Heaven*, 1927), de Borzage. «El ángel de la calle» (*Street angel*, 1928), de Borzage. «Un plato a la americana» (*Sunny side up*, 1928), de David Butler. «Estrellas dichosas» (*Lucky star*, 1929), de Borzage. «Alta sociedad» (*High society blues*, 1930), de David Butler. «Días felices» (*Happy days*, 1930), de Benajin Stoloff. «Del infierno al cielo» (*The man who came back*, 1931), de Walsh. «Deliciosa» (*Delicious*, 1931), de Butler. «Marianita» (*Merely Mary Ann*), de Hery King. «Recién casados» (*The first year*, 1932), de W. K. Howard. «Teresita» (*Tess of the storm country*, 1932), Alfred Santell. «Otra primavera» (*Change of heart*, 1934), de Winfield Sheenan.







Parejas en el cine y en la vida real: a la izquierda, Tony Curtis y Janeth Leigh en «Coraza negra» (*The Black shield of Falworth*, 1955); a la derecha, Jean Simmons y Stewart Granger en «La reina virgen» (*Young Bess*, 1953). Abajo, Vilma Banky y Ronald Colman en «Dos amantes» («Two lovers», 1928)

(Viene de la página 672)

de manera distinta, diversa la trama, en otros escenarios y con otros nombres, los dos conocidos enriqueciesen el conocimiento que el público había trabado con ellos en cada filme anterior.

Una pareja de actores favoritos podía hacerse muy famosa; pero no era ideal si faltaba el factor continuidad. Clark Gable y Claudette Colbert pudieron formar en «Sucedió una noche», de Capra, una pareja tanto o más taquillera que Fred Astaire y Ginger Rogers en un momento determinado de sus carreras, pero esto acaeció en un único filme, cuya repercusión defendieron ambos con las poderosísimas armas de que disponían como estrellas populares. Podían reunirse dos años después en otra comedia o en un *western*; pero Greer Garson y Walter Pidgeon tenían que volver a encontrarse siempre en un orden de cosas inalterable, y correspondiente a la estrecha unidad que formaban con su «mundo».

La pareja ideal no fue la reunión de dos famas, cada una por su lado, sino su confluencia en una sola atracción de éxito asegurado y que, como unidad, era indivisible (los filmes de Myrna Loy y William Powell forman un universo dramático «particular» tanto de *miss* Loy como de Powell).

A partir de los años veinte, hubo parejas ideales para casi todos los géneros: el drama pasional (Vilma Banky y Ronald Colman), la opereta (MacDonald-Eddy), el baile (Fred Astaire-Ginger Rogers), el cine romántico (Charles Farrell-Janet Gaynor), la comedia (William Powell-Myrna Loy), el melodrama familiar (Greer Garson-Walter Pidgeon), el erotismo (Clark Gable-Jean Harlow, Gable-Joan Crawford, Garbo-John Gilbert), la aventura (Errol Flynn-Olivia de Havilland) y el filme negro (Veronica Lake-Alan Ladd, Humphrey Bogart-Lauren Bacall).

Filón largamente explotado y siempre en reserva para que Hollywood buscara en él un puntal en sus momentos de crisis, llegaría a su agotamiento en los años cuarenta, con algunas excepciones en la predilección del público. En la década siguiente, cada productora de Hollywood intentó lanzar su pareja ideal para refuerzo de las taquillas, en pleno proceso de debilitación. Las hubo de todas las edades y, también, de todos los géneros y para todos los gustos: Tony Curtis y Piper Laurie en «Su alteza el ladrón» (*The*







Arriba: ¡Casi un regalo navideño para las señoras! En «Tarzán de las fieras» (Tarzan the fearless, 1933), Buster Crabbe y Francess Dee efectuaban una muy destapada imitación de la pareja ideal Weissmuller-O'Sullivan. Arriba, a la izquierda, Mickey y Minnie «pareja ideal» de los dibujos animados. Junto a estas líneas, Jeanette MacDonald y Nelson Eddy, la pareja ideal de la opereta fílmica; rodaron ocho películas juntos

Prince Who Was a Thief, 1951), de Rudolph Maté; Rock Hudson y Jane Wyman en «Obsesión» (*The Magnificent Obsession*, 1954), de Douglas Sirk, y «Sólo el cielo lo sabe» (*All That Heaven Allows*, 1956), también del mismo realizador, en la etapa melodramática de la Wyman; Lauren Bacall y Robert Stack en «Sombra enamorada» (*The*



Gift of Love, 1958), de Jean Negulesco, repitiendo el éxito de «Escrito en el viento» (*Written on the Wind*, 1957), de Sirk; June Allyson y James Stewart en «Música y lágrimas» (*The Glenn Miller Story*, 1954) y «*Strategic Air Command*» (1955), ambas de Anthony Mann; Deborah Kerr y Stewart Granger en «Las minas del rey Salomón» (*King Solomon's Mines*, 1950), de Compton Bennett y Andrew Marton, y «El prisionero de Zenda» (*The Prisoner of Zenda*, 1952), de Richard Thorpe; Tab Hunter y Natalie Wood en «Colinas ardientes» (*The Burning Hills*, 1956), de Stuart Heisler, y «*The Girl He Left Behind*» (1956), de David Butler; y así un larguísimo etcétera. De hecho, en los años sesenta hubo parejas de éxito, asentado en la celebridad de dos estrellas en conjunción momentánea, pero no parejas ideales, en un sentido de continuidad. En los productos de Doris Day junto a Rock Hudson, y en las combinaciones de la insufrible *teenager* Sandra Dee con algunos galanes de su misma edad (John Saxon, James Darren), se intentó una maniobra de producción para imponer de nuevo la pareja ideal, pero no cuajó y, desde luego, los empeños pasaron a la historia.

En la situación de los años cincuenta, la notoriedad de algunas parejas pretendidamente ideales llegó por casualidad y seguramente por el hecho de serlo en la vida real, como los matrimonios Janet Leigh-Tony Curtis, June Allyson-Dick Powell, Jean Simmons-Stewart Granger, etc. Pero su fama, promovida por los reportajes de tipo hogareño que publicaban las revistas de *fans* no tenía ya nada que ver con la antigua operación de las parejas ideales con fines de continuidad en la pantalla exclusivamente. (En los años treinta por ejemplo, se sabía que, fuera de la pantalla, William Powell amaba a Jean Harlow, y Clark Gable a Carole Lombard, pero lo que al público le interesaba realmente era que, en la ficción, Gable amase a Harlow y Powell a Myrna Loy.)

Sin embargo, la idea de la pareja (con continuidad o sin ella) no ha perdido un ápice de fuerza en lo que tiene de unión de dos nombres de poder comercial garantizado. Así, cuando en 1958 Ingrid Bergman y Cary Grant rodaron con Stanley Donen «Indiscreta», la publicidad estadounidense explotó sabiamente la aparición de ambos en una obra de Hitchcock, «Encadenados» (*Notorious*), fechada veintidós años antes, sin que desde entonces hubiesen vuelto a coincidir. O, remontándonos al cine mudo, otra pareja tan famosa y taquillera como Mary Pickford y Douglas Fairbanks sólo actuó ante las cámaras en una ocasión: «La fierecilla domada» (*The Taming of the Shrew*, 1929), de Sam Taylor, primer filme hablado de ambos y comienzo de su decadencia.

En los años sesenta, la unión en la vida privada de Elizabeth Taylor y Richard Burton dio lugar a once películas sin otra relación intrínseca que los dividendos que la pareja pudiese rendir en la taquilla. Esta diversidad resulta sintomática, por cuanto en los años veinte y treinta la pareja Nancy Carroll-Buddy Rogers, que se pretendía contrincante de la formada por Janet Gaynor y Charles Farrell, interpretaba generalmente el mismo tipo de comedia, con la intención inequívoca de garantizar la complicidad absoluta del público.



Arriba, la belleza física, componente preferido en las parejas ideales: Nancy Carroll y Philips Holmes en «La fiesta del diablo» (Devil's holyday, 1930). A la izquierda, Myrna Loy y William Powell: pareja ideal de la comedia Metro en los años treinta



Cleopatra y Marco Antonio fueron los amantes que unieron a la pareja más célebre de los años sesenta: ElizabethTaylor y Richard Burton. Interpretaron juntos once películas. (Foto de rodaje)









Programa del estreno en España, en 1955, de «Navidades blancas» (*White Christmas*, 1954)